ARTE CRISTIANA

2009 - VOLUME XCVII - FASCICOLO 1-2

"Poste italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. In L. 27/02/2004 n. 46 art. 1, comma 1, DCB Milano)"

ANNO XCVII

850

GENNAIO
FEBBRAIO
2009

Scuola Beato Angelico
Via S. Gimignano, 19
20146 Milano



ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 850
GENNAIO-FEBBRAIO 2009
VOLUME XCVII

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Via S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Telefax 02/48.30.19.54
E-mail: bangelic@tin.it
www.scuolabeatoangelico.it
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
Cesare Tonello
Stampa: Briantea - MBM Graphic, Milano

Periodico associato al (CAL)
Centro d'Azione Liturgica
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - DL. 353/2003 (com. In L. 27/02/2004 Art. 1, DCB Milano)"

Arte Cristiana onora la memoria del suo Fondatore Card. Celso Costantini - Nel cinquantesimo della morte (ill. 5) .... pag. 1

Storia

Alice Turchi *Il Maestro di San Pier Damiano: profilo di un pittore faentino del primo Quattrocento* (ill. 15) .... pag. 7

Margherita Romagnoli *Una dimora di un mercante pratese del XIV secolo. La decorazione interna del Palazzo Datini* (Parte II) (ill. 11). » 19

Antonio Gesino *Appunti per Giovanni Battista Resoaggi* (ill. 12) .... » 31

Mostre e Musei

Giovanni Spinelli *Osservazioni iconografiche in margine al Catalogo delle Mostre Ligariane* (ill. 6) .... » 39

Anna Alessia Marchiando Pacchiola *L'allestimento del Museo diocesano: il caso di Pinerolo* (ill. 6) .... » 45

Archeologia

Efthalia Rentetzi *Un frammento inedito di S. Eufemia a Grado. Il pavimento musivo del Salutatorium* (ill. 6) .... » 51

Paola Stringa *Le pietre contese. Israele: recenti scoperte archeologiche e sistemazione di siti visibili* (ill. 15) .... » 55

Restauro

Saverio Carillo *Una pelle per la liturgia. Il restauro come "pietas" figurale* (ill. 20) .... » 61

Attualità

Lydia Salviucci Insolera *I Beni Culturali della Chiesa: Le Accademie Pontificie e particolarmente la Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon* (ill. 1) .... » 73

Notiziario .... » 75

Pubblicazioni .... » 78

Hanno collaborato a questo numero: Marta Candiani e John Young

Una pelle per la liturgia.
Il restauro come "pietas" figurale

Appunti per una riflessione sul problema dell'arte sacra e dell'intervento reintegrativo per i luoghi di culto negli anni a ridosso della seconda guerra mondiale

Saverio Carillo

Re-reading, after an interval of over fifty years, a number of pieces written in the period 1944-1949 on approaches to church restoration, allows a clearer perspective today of the historical and cultural context in which they were produced. This was characterised by what was perhaps the most important current of art historical thought in 20th century Italy, the so-called 'Critical Restoration'.
Reading between the lines in these critical reflections, we find an approach aiming to offer some kind of 'reparation' for the immense losses inflicted by the war; in so doing, we may see that there were not only ideological convictions but also spiritual expectations behind their view of church restoration: the restored buildings should not only be honest in construction, with modern materials logically expressed, but also provide a freshly worked out and more merciful vision of the historicised images whereby the faith of the fathers had been conveyed to subsequent generations.

Uscire dalla guerra: questione di "pelle"

«Quegli uomini, quelle donne, questi animali, erano vivi, erano salvi. Lavati dei loro peccati. Già assolti della vita, della miseria, della fame, dei vizi e dei delitti degli uomini. Avevano già scontato la morte, e la discesa all'inferno, e la resurrezione»[1]. La frase ripresa da *"La pelle"* di Curzio Malaparte, nell'illustrare una scena del litorale napoletano, liberato dalla guerra, sotto la pioggia di cenere e lapilli dell'eruzione del Vesuvio del 1944, bene descrive quello che potrebbe essere considerato l'atteggiamento morale di abbrivio della realtà umana alla ripresa dopo l'esperienza drammatica del secondo conflitto mondiale. Il romanzo, in più, restituisce, in maniera cogente, il sovvertimento di valori che quella prova aveva innescato, delineando dunque nuovi scenari entro cui ricomporre l'aggiornata dimensione del tessuto della convivenza sociale. Malaparte, in buona sostanza, esplicita chiaramente la trasformazione che era sopravvenuta: «Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva, si soffriva e si faceva soffrire, per salvare l'anima, per salvare la propria anima e quella degli altri. Si era capaci di tutte le grandezze e di tutte le infamie, per salvare l'anima. Non la propria anima soltanto, ma anche quella degli altri. Oggi si soffre e si fa soffrire, si uccide e si muore, si compiono cose meravigliose e cose orrende, non per salvare la propria anima, ma per salvare la propria pelle. Si crede di lottare e di soffrire per la propria anima, ma in realtà si lotta e si soffre per la propria pelle, soltanto per la propria pelle. Tutto il resto non conta»[2]. Senz'altro è fortuita la circostanza per la quale il romanzo, pubblicato nel 1949, esca due anni dopo l'enciclica sulla liturgia *"Mediator Dei"*, per stabilire connessioni di sorta, sebbene quel documento pontificio rappresenti anch'esso una meditazione che induce a cambiare l'orizzonte tradizionale soprattutto in materia di arte sacra e ricostruzione di luoghi di culto, per poter determinare lo scatto di ripresa dei logorati attori dell'ecclesiologia europea. Qualcosa di simile, per la più complessa lettura della storia dell'arte, aveva scritto Hans Sedlmayr nel suo volume del 1948 dall'eloquente titolo *"Perdita del centro"*[3]. Ancora un altro intellettuale, premio Nobel per la letteratura del 1948, formulava la domanda «È la Chiesa che ha abbandonato l'umanità, o è l'umanità che ha abbandonato la Chiesa?»[4].

Sul fronte della lettura dell'espressività artistica dopo l'evento bellico e della sua utilità, soprattutto in ragione della ricostruzione dei luoghi di culto distrutti dai bombardamenti, non si può omettere di fare una riflessione sul movimento culturale più interessante ed esteso che caratterizzò la stagione, lunga almeno un ventennio, della riconfigurazione materiale di quegli spazi, che va sotto il nome di *Restauro critico*.

Si tratta, come noto, dell'indirizzo culturale maggioritario nell'intervento sulle preesistenze monumentali devastate dalla funesta azione della guerra. Solitamente si fa risalire ad un articolo di Roberto Pane, *"Il restauro dei monumenti"*[5], l'idea guida secondo la quale, date le eccezionali ed estese condizioni di distruzione del patrimonio culturale, non era possibile intervenire sui monumenti seguendo le indicazioni canoniche delle Carte del restauro, ma bisognava perseguire nuove strade, in cui l'incontro tra *antico* superstite, e *nuovo* intervento avessero a correlar-

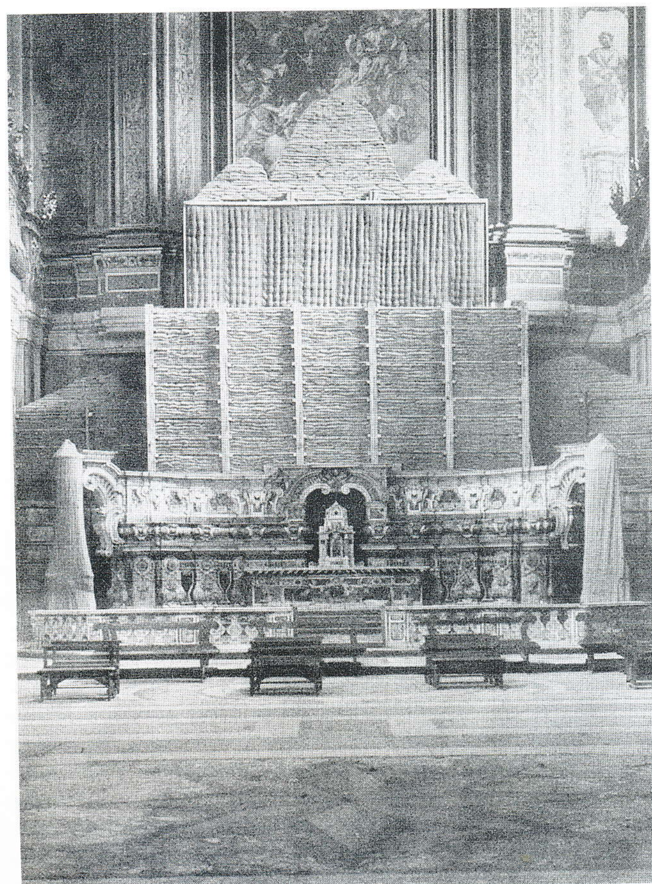
si attraverso un *giudizio di valore* che motivasse le scelte della progettazione circa la costituzione complessiva della nuova *immagine figurale* del monumento, frutto delle aggiunte *ex novo* e anche delle eventuali *selezioni* operate sulla compagine storicizzata. Il *Restauro critico*, tuttavia, pur innestandosi nella tradizione conservativa della cultura architettonica italiana, secondo la quale ogni stratificazione su un monumento è considerata ricchezza del medesimo e, quindi, bisognevole di conservazione, avoca a sé il diritto di rileggere criticamente l'intero palinsesto, legittimando, in sede culturale, anche l'eventuale rimozione di parti superstiti 'importanti' di un edificio se considerate non aderenti alla sua *vera forma*[6]. «I risultati finora ottenuti in tal genere di restauro e il processo logico che si fonda sul concetto medesimo dell'arte, sono dunque concordi nel condurre ad ammettere senza incertezze la inopportunità della ricostruzione parziale o totale di edifici dove la visione di bellezza sia ormai perduta»[7], ricordava Renato Bonelli, storico dell'architettura e considerato uno dei maggiori teorici del movimento, giacché si trattava di individuare, in una chiave "risarcitoria" anche la necessità di poter essere attenti al valore di bellezza che l'edificio in se avrebbe potuto avere nella dimensione diveniente, visto che quella *storica* risultava, ormai, irrimediabilmente perduta. «Restaurare significa "attualizzare" un atto creativo, fissato nella forma, in tutta la sua vitalità", che altro non è che ridurre l'arte alla presenza, dimenticando che proprio nell'orizzonte della presenza l'architettura del passato si dà come tale e non come attualità. Ma il discorso potrebbe farsi equivoco. Si tratta di calibrare il valore semantico del termine "attualità". Non è certo qui il luogo di operare una tale indagine, certo è che un sapere integrale, quale appunto quello di Gentile, finisce in Bonelli per diventare conoscenza pre-operativa ed assumere la valenza di un giudizio categorico, che si traduce alla fine in un sentimento fra l'architettura del passato ed il restauratore che su essa interviene mosso da questa interiore capacità di riconoscere la presenza dell'opera d'arte»[8].

Su un fronte non diverso si impegna un altro intellettuale italiano, grande interprete dell'architettura e del design moderno nonché sincero uomo di fede, che, in un libello dai toni apologetici, sotto lo pseudonimo Archias, delinea, proprio a guerra terminata, l'orizzonte di una società cristiana. Gio Ponti, direttore e fondatore della rivista "Domus" e docente al Politecnico di Milano, esprimendosi con un linguaggio che sembra contrarre debiti con la riflessione personalistica di Emmanuel Mounier scrive: «Perché il futuro, lo sappiamo, ha, concretamente un nome solo, universale: ricostruzione. Non ve ne è altro. Ricostruzione totale, materiale e morale. Tradizione e progresso e tutti i valori dell'uomo si debbono identificare in un'opera di ricostruzione che può avere però, solo questo significato: costruire: cioè, e non ricostruire perché la visione penetrante degli eventi che sconvolgono l'umanità vivente ha mostrato, si e detto, oltre il quadro pur gigantesco degli avvenimenti militari e politici, quello ben più vasto e fatale di un vecchio mondo che finisce di crollare e rivela nel modo medesimo della sua catastrofe, che lo scatena ad insanie e ferocie mai viste, il terribile sfacelo morale che recava in sé. Non ci si attenda dunque che venga ricostruito quel che era, sarebbe il più incredibile errore: ogni ritorno è escluso. Noi assistiamo simultaneamente ad una catastrofe e ad un avvento: si tratta di costruire, cioè di affrontare il futuro con la più disperata volontà di civiltà e di giustizia per l'uomo: si tratta dunque per i cattolici di affrontare un momento unico nella storia, nel quale tutto è da rifare e da fare eroicamente bene. Questo è tempo di avvento, espresso in opere nuove. Costruire e non ricostruire. E per quel che concerne l'Italia, fare dell'Italia futura, con le opere nuove, a riscatto delle sue orribili pene, ed a prezzo dei più dignitosi sacrifici, una testimonianza di civiltà ordinatrice, morale, sociale, artistica e culturale: votarla con le opere ardentemente alla civiltà più alta, per lei e per tutti nel mondo. Noi non abbiamo che la nostra civiltà per salvare la nostra civiltà. Quale altra vocazione possibile a questa civiltà se non cattolica? Non ci stanchiamo di ripeterlo: se ripensiamo oltre che - come s'è detto - alla totalitarietà di religione cattolica e cristiana della popolazione italiana, oltre che alla «cattolicità» delle virtù migliori del nostro popolo, se ripensiamo (e questo non lo avevamo ancora detto) alla magnificenza di una tradizione di civiltà, culturale, artistica, che è storicamente cristiana e cattolica e solo tale, e che è in questa terra supremamente testimoniata in monumenti di cultura e di arte incomparabili ed in una storia fulgida di insuperati eroi cristiani, da San Francesco a Santa Caterina, e di genii universali, da Dante a Michelangelo a Leonardo a Colombo, che hanno operato sovranamente nello splendore del Cattolicesimo, non si può pensare che una vocazione di civiltà, abbia ad essere da noi altrimenti che cristiana e cattolica. Se non è cattolica non sarà italiana»[9].

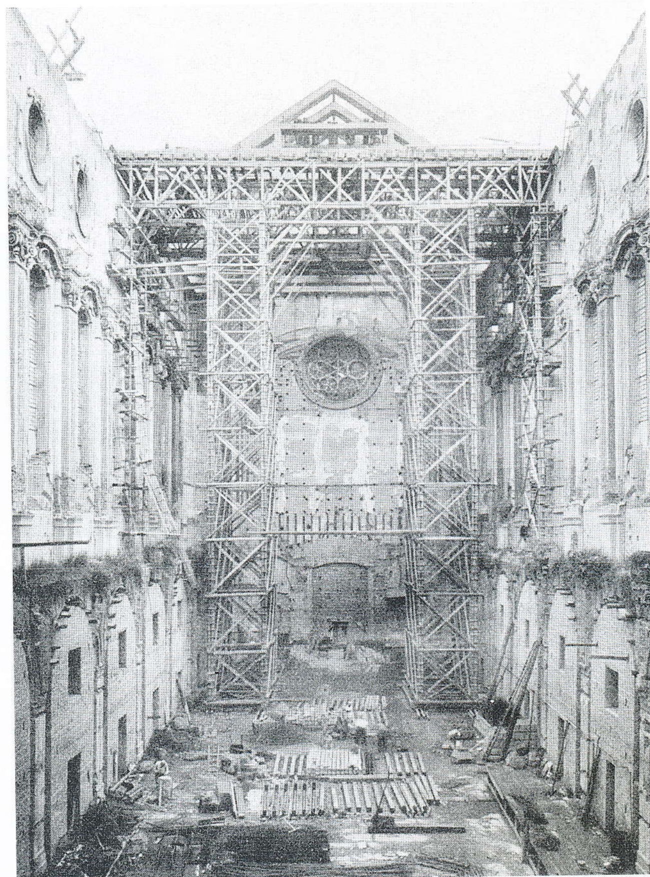
1. Napoli, *Chiesa di Santa Chiara*, interno con il sistema di blindature a sacchetti di sabbia per la protezione antiaerea (1942).

2. Napoli, *Chiesa di Santa Chiara*, interno durante i lavori di ricostruzione del tetto (1950).

L'indirizzo perseguito non volge tanto lo sguardo all'indietro, quando sembra, piuttosto, attestarsi nel sincero fluire verso il futuro in una logica che non elude il carattere *tragico* della guerra e lo esorcizza verso un orizzonte altro. Annota il filosofo francese: «Il pericolo, la preoccupazione sono il nostro destino. Nulla ci lascia prevedere che questa lotta possa terminare entro un lasso di tempo calcolabile, nulla ci incoraggia a supporre che essa sia costitutiva della nostra condizione. La perfezione dell'universo personale incarnato, quindi, non si identifica con la perfezione di un ordine, come pretendono tutti quei filosofi (e tutti quei politici) i quali pensano che l'uomo possa un giorno totalizzare il mondo. Essa è la perfezione di una libertà che combatte, e combatte strenuamente. E che sussiste anche dopo il sacco. Tra l'ottimismo insofferente dell'illusione liberale o rivoluzionaria e il pessimismo impaziente dei fascismi, il vero sentiero dell'uomo è questo ottimismo tragico, in cui egli trova la sua giusta misura in un'atmosfera di grandezza e di lotta»[10]. Una prospettiva operativa, quella della ricostruzione, che si accorge anche di come si sia trasformata la società nella quale si delineano anche nuovi temi e nuove que-



1



2

stioni da affrontare secondo un impegno di responsabilità: «Restauro come atto critico e restauro come atto creativo sono i due termini, dunque, di questa concezione che venne ripresa e sistemata da Renato Bonelli in numerosi scritti volti, da un lato, ad evidenziare i limiti della precedente formulazione, dall'altro a sottolineare l'ampia incidenza operativa del metodo, ideale riferimento valido anche in un più esteso campo applicativo, dai monumenti all'ambiente urbano, dai problemi di semplice manutenzione all'integrazione delle immagini più profondamente lacerate»[11].

Lo studioso orvietano ribadisce la consapevolezza tragica dell'irreparabile perdita del testo individuante l'oggetto d'arte. «All'argomento principale che il valore assoluto dell'opera distrutta, quello dell'arte, è perduto e non è più recuperabile, si aggiungono l'inutilità e si potrebbe dire l'immoralità di eseguire un restauro che è un vero e proprio falso estetico-storico, culturale e documentario, e che come tale non può arricchire la nostra anima e la nostra coscienza, non potendo ricreare il passato; è un atto, quindi, sotto ogni aspetto, antistorico e vano»[12]. Le parole di Renato Bonelli, sembrano richiamare le medesime e caratterizzanti indicazioni di Malaparte attestate su un più generale riassetto morale della cultura nazionale in cui l'unità estetica tra l'opera artistica e il suo valore pedagogico, di ammaestramento - *capace di arricchire l'anima e la nostra coscienza* - si è inevitabilmente compromesso. A risultati non diversi giungeva anche un altro intellettuale che aveva sviluppato percorsi specifici per l'architettura e che avvertiva, proprio negli anni successivi al conflitto, della trasformazione sostanziale degli orizzonti culturali del tempo. «Questa seconda guerra mondiale della quale abbiamo fatta la dolorosa esperienza, col suo carattere indiscriminato e totalitario e cogli effetti così profondi e persistenti della sua violenza distruttiva, ha assunto, quasi, l'aspetto di uno di quei cataclismi preistorici dei quali la tradizione ci ha tramandato il pauroso ricordo sotto la figura del mito. Essa ha esercitato la sua furia devastatrice tanto nel campo materiale che in quello spirituale; unitamente alle città ha distrutto il senso della solidarietà umana, e insieme cogli uomini sembra abbia perfino ucciso la speranza»[13]. La connotazione morale e i costumi propri di una civiltà, di cui i monumenti rappresentano gli ammonimenti maggiori attraverso il loro esplicito carattere testimoniale, costituiscono il sostanziale tessuto connettivo della società che andava ricostruito, o, per meglio dire, restaurato cercando anche di preservare l'avvenire da pericolose chine politiche che già si erano diffuse nell'Europa del pre-conflitto. In effetti quest'ultimo ha «devastato i monumenti più insigni della nostra storia, che potranno rivivere, ormai, soltanto nell'accorata mestizia del ricordo, ma ha, anche, annullato in pochi anni le conquiste secolari della nostra civiltà e, mettendo la tecnica al servizio dell'odio, ha demolito tutte le attrezzature che costituivano il vanto dell'Europa e la base indispensabile del nostro vivere civile»[14].

Vitale, già vent'anni addietro, forse informato anche delle posizioni del Movimento Liturgico, che in Europa andava riconfigurando sia gli ambienti sacrali che la partecipazione alla preghiera pubblica comune,



3



4

3. Firenze, *Il ponte a Santa Trinita* fatto saltare dai tedeschi in ritirata (1948).

4. Montecassino, *Abbazia benedettina* completamente distrutta, insieme al cenobio, dai bombardamenti aerei (1947).

5. Ferrara, *Chiesa di San Benedetto* con pochi avanzi superstiti (1947).

offriva un'immagine singolare e tutta ideologica dell'aula di culto, concentrando nel segno architettonico connotati pregni di rimandi esoterici. «Perciò l'elevazione più alta dello Spirito individuale, la sua vera trasfigurazione, si ha quando le due forme complementari d'arte si integrano e si fondono in una realtà che le trascende entrambe, quando, ad esempio, dall'alto del coro le mille voci dell'organo partecipano come una cascata di suoni sulla folla muta dei fedeli, si diffondono con mille echi per le navate maestose della Cattedrale, impazzano in vortici canori per la selva delle colonne marmoree, si ingolfano e si attenuano nell'ombra delle cappelle, e risalgono, infine, verso la cupola e verso la luce a disperdersi liberamente nel cielo. Allora la musica e l'architettura, unendosi, creano il miracolo per cui l'arte si annulla come tale e si tramuta in religione, attingendo il fastigio supremo da cui zampilla la fede, materiata d'una speranza divenuta oramai certezza. La certezza della meta ultima e del riposo finale, in cui si acquieterà l'aspirazione perenne e inesausta, ed in cui si realizzerà l'unione trionfale dell'immanente col trascendente, dell'uomo con Dio»[15]. La lettura che l'autore fa dell'architettura la connette ad un'interpretazione per la quale il fare compositivo si approssima con caratteri altri al mero agire dell'uomo; qualcosa di esterno concorre a definire l'operare dell'individuo in ragione della scaturigine iniziale, per la quale l'esistenza del soggetto stesso si giustifica. In questo senso, con una sorta di pudica lettura, Giusta Nicco Fasola ha definito l'*estetica* di Vitale come la *sola amorosissima*[16]. Non a caso il profondo contenuto della realtà materiata del costruire appare, secondo Vitale, come riverbero di un più complesso processo di identificazione tra azioni creatrici differenti per natura, ma prossime sul piano dei contenuti. «Il segno di Dio che noi vediamo adombrato nella bellezza armonica delle arti plastiche, e più compiutamente realizzato nell'architettura è, così, la conferma del segno divino che è dentro di noi; è, come l'Arca dell'alleanza del popolo ebreo, la prova tangibile del patto d'amore e della grande legge universale di corrispondenza che regola il mondo, è il crisma, a un tempo, della nostra divina origine, è l'affidamento sicuro della nostra finale riassunzione in essa»[17].

Non diversamente, due importanti ricostruzioni portate avanti nell'immediato dopoguerra chiamarono in causa categorie morali, quasi come se fossero queste le *vere* motivazioni *estetiche* poste a legittimare la riedificazione di una chiesa, Santa Chiara a Napoli, e di un ponte, quello di Santa Trinita a Firenze. Il caso dell'aula francescana di età medievale, poi trasformata in una splendida testimonianza settecentesca, sottoposta ad un rogo di tre giorni, causato dal bombardamento a spezzoni incendiari dell'articolato sistema di copertura a doppia capriata, della non comune luce di oltre venti metri alla catena - un vero e proprio bosco stagionato -, esplicita anche la diffidenza culturale che si aveva per il portato espressivo del XVIII secolo. Nel caso specifico è da credere che tale discriminazione avesse connotazioni anche liturgiche se si tiene a mente che una delle più preziose testimonianze di quel complesso, l'altar maggiore, non venne fatto oggetto di nessuna considerazione, come è possibile dedurre da un'ingenua quanto drammatica foto pubblicata nel 1942 dalla Direzione generale delle Arti, dove l'altare stesso viene utilizzato alla stregua di una parete lapidea di difesa del monumento medievale di Roberto d'An-



5

giò presidiato nei particolari alti dalle note 'blindature' a sacchetti di sabbia[18].

Il tema dell'altare come quello della ricostruzione e più in generale del restauro delle chiese costituisce materia primigenia di riflessione per l'ordinamento metodologico e di progettazione *ex-novo* dell'architettura sacra. Non è infatti immaginabile dover proporre una meditazione su una grande architettura ecclesiastica moderna e rinunciare a leggere le implicazioni mutuate dal complesso lavoro della ricostruzione post bellica che ha dovuto fare i conti, nelle preesistenti chiese, dell'impiego dei nuovi materiali connettendoli alle nuove *destinazioni d'uso* emerse dal cambiamento delle disposizioni liturgiche. Tuttavia, anche volendo immaginare una sostanziale autonomia di valutazione tra progetto di restauro di chiese e progetto di chiese nuove, sussiste, soprattutto per questa seconda branca, la necessità di contenuti formali, figurativi, figurali, culturali e cultuali che solo la dialettica esperienza del confronto antico-nuovo poteva risolvere o, almeno, indirizzare. Tra l'altro, in questo senso, non è possibile esimersi dal considerare il permanere di una evidente traccia della *dissoluzione* di una scontata *idea* di tradizione. La seconda guerra mondiale aveva acuito questa cesura, aveva chiesto e chiedeva una valutazione diversa, aggiornata della realtà; chiedeva l'acquisizione di una moderna consapevolezza del mondo contemporaneo. Curzio Malaparte, quasi fosse in sintonia con la riflessione di Gio Ponti, spiega: «In quei quattro anni di guerra non avevo mai sparato contro un uomo: né contro un uomo vivo, né contro un uomo morto. Ero rimasto cristiano. Rimaner cristiano, in quegli anni voleva dir tradire. Esser cristiano voleva dire essere un traditore, poiché quella sudicia guerra non era una guerra contro gli uomini, ma contro Cristo. Da quattro anni vedevo torme d'uomini armati andar cercando Cristo, come il cacciatore va cercando la selvaggina. In Polonia, in Serbia, in Ukraina, in Romania, in Italia, per tutta l'Europa, da quattro anni, vedevo torme d'uomini pallidi andar frugando nelle case, nei cespugli, nei boschi, sui monti, nelle valli, per stanare Cristo, per ammazzarlo come un cane arrabbiato. Ma ero rimasto cristiano»[19].

La consapevolezza nuova, che emergeva dal dover constatare l'avvenuto cambiamento, con le implicazioni persuasive verso una china edonistica, che ogni dissoluzione di società inevitabilmente comporta, trova nel movimento del *Restauro critico* una sostanziale sacca di resistenza: resistenza forse meno fragile di quanto si possa immaginare sebbene impari sul piano del confronto con la sopravveniente cultura consumistica. Ancora in quest'orizzonte di carattere morale potrebbe essere conveniente leggere una conseguenza culturale connessa all'intervento di restauro e che Roberto Pane offre, sul piano di una riflessione logica, a proposito dell'intervento risarcitorio a Santa Chiara. «Ma la maggiore difficoltà non consisterà nella sistemazione delle parti superstiti dei monumenti, alle quali soccorreranno i numerosi mezzi che la moderna tecnica pone a nostra disposizione, bensì nell'attribuire una forma estetica a tutto il vasto insieme; cosa che, procedendo con la maggiore sobrietà e cautela, dovrà pur essere compiuta. Ora è proprio in questo senso che, anche seguendo il concetto di "nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo" opportunamente raccomandate dalle suddette norme del restauro, dovrà essere realizzata un'opera che, nel suo dar nuova vita alla chiesa, riesca insieme antica e moderna. I vincoli del restauro imporranno i loro giusti e rigorosi limiti al gusto ed alla fantasia, ma saranno sempre e soltanto questi ultimi a fornire una soddisfacente soluzione del problema. Ora, se ciò è vero, quale conclusione è legittimo trarne? Che il restauro è esso stesso un'opera d'arte»[20]. Posizione, questa volta, ad offrire una ulteriore considerazione intellettuale per la quale giustificare l'intervento di restauro qui necessitato da un supremo imperativo di conservazione di ciò che è superstite a conflitto concluso[21]. Il riconoscimento dell'intervento di restauro quale *opera d'arte* mutuerebbe ancora un collegamento con la posizione di Gio Ponti evocata precedentemente laddove l'autore nel capitolo del suo



6

libello intitolato *Cattolicesimo, arte, costume* afferma: «È invece l'opera d'arte che è una preghiera, la più alta»[22].

Non diversamente la medesima ricostruzione del ponte a Santa Trinita a Firenze, pur restando nei confini circoscritti di una mera operazione civica, se si vuole tecnica, politica e, tuttavia, non segnatamente religiosa, con forti connotazioni nazionalistiche e soprattutto con il coinvolgimento del Comitato di Liberazione Nazionale nella persona di uno storico dell'arte del calibro di Carlo Ludovico Ragghianti, pure trattiene implicazioni morali per le quali si invocherà la più *cristiana* delle categorie, quella della misericordia. Il ponte venne bombardato dai tedeschi per utilizzare l'Arno quale ostacolo all'avanzata degli alleati. La sua distruzione, pressoché completa, vide accendersi un complesso dibattito sulla legittimità di riconfigurare la struttura secondo la sua immagine antica e secondo quelle tecniche costruttive; alla fine l'organismo si ricompose *dov'era e com'era* nella ferma convinzione che, sebbene fosse opera documentata di Bartolomeo Ammannati, l'ideatore autentico ne era stato Michelangelo Buonarroti e perciò non si poteva negare alla nazione di conservare, almeno in simulacro, quello che veniva considerato il ponte più bello del mondo. Infatti Ragghianti, dopo una serrata disamina dei ritmi architettonici di alcune opere del Rinascimento, associando all'Ammannati la categoria della *pacatezza* e a Michelangelo quella della *drammaticità* spiega: «è anche per questa ragione negativa che, quando ripensiamo, dopo una esperienza di questa specie, al Ponte a Santa Trinita, dobbiamo rilevare che, più con probabilità, con certezza la grande invenzione-base del Ponte è dovuta a Michelangelo, anziché all'Ammannati»[23]. La natura della riflessione che informa il *Restauro critico* delle origini si attesta sostanzialmente sulla considerazione tutta cristiana e, perciò, tutta occidentale, del valore morale dell'immagine. Sussiste dunque un carattere selettivo mutuato dalla formatività artistica, attraverso la quale l'oggetto si ammanta di un contenuto altro rispetto alla propria natura, cogenza e condizione materica[24].

Bugia estetica e misericordia figurale

Il caso della ricostruzione della basilica francescana di Santa Chiara a Napoli, episodio, come si è detto, a cui si fa risalire l'atto di nascita dell'indirizzo di pensiero del *Restauro critico*, offre, ancora, il fianco per poter riferire dell'*equipollenza*, stabilita da Pane a proposito della ricostruzione del Ponte a Santa Trinita a Firenze, tra insincerità storico-materiale dell'evento ricostruttivo e potenziale legittimazione morale della reintegrazione dell'immagine. Come è noto, una delle ragioni di dissenso esplicito nei confronti di ciò che venne realizzato nella chiesa fu la preoccupazione figurale di attintare di color legno il complesso sistema di doppie capriate, in realtà realizzate in cemento armato, per provvedere anche alla protezione dell'intera aula liturgica. La finzione e l'*inganno* visivo che desta, perché, appunto partecipe dell'esperienza figurativa della navata, vengono considerati degni di qualche biasimo, soprattutto perché non denunciano immediatamente essere l'opera assolutamente moderna. La bugia estetica dell'epidermide di calcestruzzo trasformata in legno, funzionale alla *misericordiosa* confezione di un'immagine di aula propria della tradizione francescana, implica la sottoscrizione di un giudizio di valore profondamente influenzato dalla lettura ideologica del luogo, lettura assai cara alla comunità religiosa che trova nel 1987 addirittura una giustificazione teologica[25].

Non differenti, in realtà, appaiono le motivazioni di Bernardo Berenson espresse nel noto articolo "*Come ricostruire la Firenze demolita*" dove il problema sostanziale del *riconoscimento* della città distrutta viene letto sempre attraverso un'*immagine* «per secoli quando si pronunciava o si leggeva il nome "Firenze", l'immagine visiva che per prima balenava alla mente era quella del Ponte Vecchio e del lato opposto dell'Arno come lo si vedeva passeggiando per il Lungarno Acciaioli»[26]. L'intellettuale argomenta: «noi amiamo Firenze come un organismo che si è tramandato a traverso i secoli, come una configurazione di forme e di profili che è rimasta singolarmente intatta nonostante le trasformazioni a cui sono soggette le dimore degli uomini, allora essi vanno ricostruiti al modo che fu detto del Campanile di San Marco "dove erano e come erano". Si può avanzare l'obiezione che restaurare un complesso, come la Firenze di Por Santa Maria e di ciò che giaceva tra il Ponte Vecchio e il Ponte Santa Trinita, non è un problema così semplice come la ricostruzione del Campanile veneziano. Quest'ultimo presentava un problema ultra-razionale di ricostruzione architettonica, l'altro invece è problema di riprodurre il pittoresco, di usare la pietra, il legno, il ferro, la calcina e l'imbiancatura per dipingere su grandezza naturale quadri come quelli di Francesco Guardi»[27].

Su posizioni dialetticamente differenti da Berenson si pone Ranuccio Bianchi Bandinelli, che esprime, ancora in chiave morale, un giudizio tale che rigetta ogni ripristino. «Il concetto della unicità dell'opera d'arte è stato lento a penetrare nella coscienza moderna: ancora fino a cento anni fa si restauravano le antiche statue greche o romane, e solo una maggiore coscienza critica ci ha fatto comprendere l'errore estetico, spesso irrimediabile, che si commetteva. E la tendenza ad integrare, col

6. Rimini, *Chiesa di San Francesco* (Tempio Malatestiano), interno durante la ricostruzione del tetto (1947).

7. Napoli, *Chiesa di San Filippo Neri* detta dei Girolamini, interno con il crollo di parte significativa del sistema tamburo-cupola (1947).



7

ridipingere le parti lesionate, i quadri antichi, non è ancora purtroppo ovunque scomparsa di fronte al più sano concetto di restauro soltanto conservativo, ormai indiscusso da tutti i competenti»[28]. Egli puntualizza ulteriormente: «In sede teorica poi, sia che si voglia considerare l'arte solo come espressione di personalità individuali, sia che si voglia considerarla come espressione di una società determinata nel tempo e nello spazio, ogni ripristino è condannabile come ripugnante all'estetica, perché imitazione di posizioni spirituali irripetibili. Oltre che, come ogni falso, contrario al senso morale»[29].

Nondimeno, in buona sostanza, Bandinelli, pur sottolineando il pericolo che le città italiane potessero essere ricostruite o tutte in *vetro-cemento* o 'come erano', modi entrambi considerati errati, sul piano operativo, poi, a proposito del centro storico prossimo al fiume, invoca l'impiego di «basse costruzioni di carattere anodino (di quell'architettura toscana corrente di cui abbiamo tanti esempi in Firenze, che non è né antica né moderna e che ci sembra essere adattabile a ospitare botteghe artigiane)»[30].

Le opinioni espresse, al di là dei *distinguo*, più metodologici che sostanziali, giacché attestati su riflessioni teoretiche, sul piano operativo, non sembrano lontane dalle indicazioni che rivolgeva Gustavo Giovannoni ai giovani architetti italiani ai quali riconosceva l'onere della ricostruzione; egli, infatti, raccomandava: «la tradizione nazionale e locale; abbandonate la facile imitazione di esempi tratti da riviste straniere di dieci anni fa e di portati di teorie, che, da enunciati troppo logici, son cadute in applicazioni troppe assurde; studiate l'architettura dell'Ottocento, non per copiarla, ma per comprenderla in quello che ha raggiunto ed in quello in cui ha fallito, e, più ancora, per riannodarvi ad una tradizione; ma non considerare i vecchi quartieri terreno dei vostri esperimenti»[31].

Tuttavia le considerazioni di Curzio Malaparte da un lato e di Gio Ponti dall'altro, sulla inevitabile cesura introdotta dalla guerra, con le implicazioni della dissoluzione morale a cui "*La pelle*" fa riferimento, venivano ad essere, per molti intellettuali, occasioni non minuscole per una rimeditazione sul ruolo svolto dalla cultura e, naturalmente, sulla significazione del patrimonio monumentale. Un'asciutta disamina a riguardo è quella condotta da Giusta Nicco Fasola che nel breve saggio "*Monumenti e popoli*" pone il problema della consapevolezza alla partecipazione all'evento bellico: «abbiamo firmato la sentenza di morte delle nostre opere d'arte. Abbiamo messo realmente sulla bilancia, come i nostri progenitori, le sostanze, la libertà e la vita, siamo scesi in guerra per difendere la ragione stessa e la possibilità della nostra esistenza? In coscienza, sappiamo che no, e per questo la guerra s'è fatta come s'è fatta»[32]. Il corpo della riflessione della studiosa poi sembra configurarsi da una parafrasi di un passo della complessa seconda lettera di Saulo di Tarso scritta ai Corinzi: «Siamo infatti tribolati da ogni parte, ma non schiacciati; siamo sconvolti, ma non disperati; perseguitati, ma non abbandonati; colpiti , ma non uccisi, portando sempre e dovunque nel nostro corpo la morte di Gesù, perché la vita di Gesù si manifesti nel nostro corpo»[33], laddove, in analogia con la risoluzione proposta da Malaparte, viene intravista in chiave spirituale la possibile significazione e via d'uscita di un dramma irrazionale com'era quello della consumata esperienza bellica. «Non siamo morti, siamo gravemente percossi e sfiniti; forse



8

siamo capaci di rivivere, e questa speranza ci permette di mandare avanti la vita, ma non è certo nascondendo a noi stessi la nostra colpa che fonderemo la possibilità della vita futura»[34]. Aggiungendo: «Intanto non ci resta che confessare che non meritavamo più [...] le città bellissime che ci hanno lasciato i padri; noi ci aggiravamo tra quegli edifici, ma per noi erano "monumenti", contemplazione storica o estetica, anche se li tenevamo come membra nostre, tanto che ci sentiamo mutilati»[35].

La posizione della filosofa torinese appare, almeno in questo scritto, sferzante anche sul ruolo e sul significato dell'arte, e nello specifico dell'architettura troppo assoggettata a imperiose regole economiche. «Dove sono infatti la fede, il senso dell'eterno, la concezione magnanima e grandiosa della vita che animavano gli uomini che costrussero e per cui si costrussero quelle mura, e che avevano penetrato gli edifici? La nostra vita è più meschina; sebbene sia grande e persino parossistica l'esaltazione del vivere e l'attività, le forze immani che ci spingono, cieche come le forze naturali, mancano di grandiosità; gli interessi materiali, tecnici, pratici occupano tutta la vita, la preoccupazione utilitaria umilia ogni aspirazione. A noi, figli del positivismo e della civiltà tecnica, assorbiti dal problema economico, convengono le case utilitarie, le città trionfo dell'ingegneria e della pratica; l'architettura "funzionale" pare la nostra più sincera espressione»[36]. Traspaiono, per questa via, dei segnali affatto interessanti, soprattutto per i giudizi che la storiografia di architettura ha dato di alcune personalità, prima fra tutte Giovannoni, per le riserve da queste espresse circa l'impiego dell'architettura moderna. La Nicco Fasola argomenta: «Perché non ci soddisfano del tutto, anche se siamo capaci di apprezzare l'architettura moderna? Per la stessa ragione per cui non ci soddisfa la moderna civiltà, per la mancanza di una pienezza umana e di senso dell'eterno; ci manca l'ossigeno, e la nostalgia di una vita più completa ci spinge tra le vie di città più antiche. Le opere d'arte dei nostri padri dovevano trasmetterci delle grandi parole, ma noi le abbiamo ascoltate con superficialità; fermandoci al suono ne abbiamo disperso lo spirito. Non si tratta di perpetuare questa o quella forma, la lezione di vita doveva farsi nostra, e noi come eredi dissoluti abbiamo sperperato dei tesori nell'avidità di goderne. Ma non tutto ci è stato tolto. Se saremo capaci di una trasformazione religiosa della nostra vita potremo ritrovare comunione e parentela con le opere che ci rimangono, le quali rimarranno più nostre per continuità reale nel nostro vivere e legate a noi di più intimo amore, e tale miglioramento di noi sarà l'unico modo per assicurarne l'esistenza»[37].

Conservatorismo colto

Le osservazioni di Giusta Nicco Fasola, esprimendo il disagio intellettuale che la contemporanea realtà italiana, allora, viveva, sembrano riecheggiare il senso di smarrimento inverato da uno scritto di Giovanni Costantini riguardante l'impegno per la ricostruzione dei luoghi di culto, dove la posizione non è assolutoria, consolatoria, ma di ricerca e lettura dei processi accaduti per evidenziare percorsi di sviluppo differenti.

Il vescovo Costantini presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'arte sacra, infatti, sintetizza il momento complesso della ricostruzione dei luoghi di culto puntualizzando il dramma prodotto dal conflitto. «La moderna società ha reso più acuto il problema del dolore, problema che non trova spiegazione se non nella dottrina di Cristo. A che giovano tante invenzioni, che dovrebbero fare felice l'uomo se invece servono a seminare rovine e morte? Mai la società ha raggiunto vetta così alta di progresso come al presente, ma mai è caduta negli orrori di sterminio che accompagnano l'attuale guerra. Le rovine e le morti seminate da Attila a dai condottieri dei passati secoli sono di lunga superate dalle presenti. E quelli o niente o poco avevano conosciuto l'insegnamento di Cristo, mentre i capi del presente conflitto

8. Roma, ***Chiesa di San Lorenzo fuori le mura*** **con la copertura della navata centrale distrutta (1947).**

9. Milano, ***Chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie*** **vistosamente danneggiati (1947).**


9

tutti appartengono alla civiltà cristiana. È una considerazione che profondamente rattrista, ma ne è evidente la spiegazione. Essi rappresentano o governi agnostici o la parte della società che crede in Cristo, nell'amore da lui predicato e trova conforto negli inevitabili dolori pensando che la presente vita transeunte non è che la preparazione alla vita eterna»[38].

Il simbolo drammatico dello stato tragico in cui versavano i monumenti italiani era sostanzialmente rappresentato dal cenobio benedettino di Montecassino. La ricostruzione dell'abbazia fu l'occasione per suggerire modalità d'intervento in materia. «Per quanto riguarda i criteri di architettura e di arte che si dovranno seguire, occorre distinguere il complesso delle costruzioni del monastero e la chiesa di S. Benedetto. Il monastero presentavasi come una complessa opera cinquecentesca, pur composta di varie fasi e di vari organismi, alcuni attinenti al culto ed ai pellegrinaggi, altri alla vita interna dell'abbazia o delle istituzioni annesse, altri infine allo studio ed ai ricordi. E come queste singole parti si componevano armonicamente nella massa grandiosa dell'insieme, così opportunamente era in massima stabilita la loro distribuzione nei riguardi funzionali, felice la successione architettonica. Sembra pertanto che lo schema finora esistente possa essere di guida nel futuro, anche se nella distribuzione interna e negli impianti potranno venire approntati notevoli miglioramenti»[39]. La posizione che emerge dalla meditazione sulla ricostruzione di Montecassino sembra aprire spazi di discussione proprio su alcuni aspetti della, successivamente sistematizzata, esperienza del *Restauro critico*. Egli, tra l'altro, sembra adoperare categorie crociane, anche se ne viene segnalata una distanza[40], nel giustificare opere di riconfigurazioni per le quali non è esplicita l'individualità dell'artefice: «I vari elementi d'arte che nel monastero esistevano, appartenevano ad un tempo in cui era ormai meccanica la esecuzione dei particolari architettonici, che non hanno più quella libera varietà individuale delle opere medievali o del primo Rinascimento. È pertanto possibile riprodurle con assoluta fedeltà, partendo da rilievi, da fotografie, e, più ancora, dagli elementi ancora esistenti che verranno recuperati»[41]. Sulle medesime coordinate idealistiche si muovono le argomentazioni che differenziano gli interventi tra l'aula liturgica e il resto del monumento. Si ripetono qui le stesse prese di distanza sostenute da Pane sulla possibilità di ricostruire l'interno barocco di Santa Chiara a Napoli. «I concetti direttivi vanno necessariamente, in modo sostanziale, da quelli enunciati pel monastero mutati per quanto riguarda la chiesa. Ivi la formula della ricostruzione è impossibile, chè il suo mirabile effetto d'arte, come si è detto, più che dall'architettura (in cui forse il Fanzaga aveva dovuto seguire il modulo di antiche colonne) dipende dalla pittura e dai fastosi elementi di decorazione. Gli affreschi, gli intarsi, gli intagli in legno del coro potranno forse ancora esser recuperati come frammenti, ma non più avere una funzione d'insieme, né è da pensare ad imitarli. Manca quindi ogni possibilità di riprendere elementi esistenti, e ritorna in pieno la formula dell'arte del nostro tempo, pur inquadrata severamente in condizioni ambientali ed in un preciso programma intrinseco»[42]. Posizione, come si può riconoscere, non diversa da quella di Pane che sosteneva l'«impossibilità di ricomporre l'interno barocco di Santa Chiara appare evidente a primo sguardo»[43]. A fronte del nuovo panorama che si delineava, con il patrimonio monumentale così largamente saccheggiato, il *Restauro critico* intravedeva anche l'opportunità *progettuale* di poter recuperare qualità spaziali della medesima antica architettura. Uno studioso come Roberto Papini, nel commentare il restauro novecentesco che maggiormente ha influenzato gli interventi sulle chiese e la stessa progettazione *ex novo* delle aule per la liturgia, restando certamente il prototipo intellettuale del *Conservatorismo colto*, sottolineava la prospettiva *visiva* di una componente *immateriale* dell'architettura: la luce. «Ora, appunto, la luce può essere, da un restauratore sagace, adoperata come un modo di dipingere. Talora dall'apertura di antiche finestre che erano state richiuse o dalla chiusura di altre che erano state ingrandite od aperte di nuovo, tutto l'aspetto interno d'un monumento può radicalmente cambiare. Accadde a Roma, nel restauro di Santa Sabina sull'Aventino che furono riaperte le grandi finestre arcuate della costruzione originaria del V secolo. Erano state chiuse quando, nel tardo medio-evo, il gusto della luce misteriosa ed attenuata sembrava più adatto alla preghiera. La basilica ne era stata completamente trasformata sì che sembrava piuttosto

romanica, nonostante le sue proporzioni ampie e solenni: bella basilica, allora, ma senza carattere d'eccezionale bellezza. Bastò che le grandi finestre fossero riaperte e vi fossero di nuovo ricostruiti i grandi telai in stucco racchiudenti lastre traslucide di selenite perché la luce inondasse il tempio di un bianco, quasi niveo, chiarore, rivelando la grandiosità veramente romana del concepimento, in piena antitesi con qualunque creazione romanica. Si ebbe cioè la rivelazione di che cosa fosse una basilica cristiana del V secolo quando la tradizione dell'architettura imperiale era ancora viva, quando il fasto d'Oriente non era ancora penetrato a Roma per turbarla, quando le vesti dei fedeli non erano ancora i broccati gemmati di Bisanzio o il rustico saio dei penitenti, ma rimanevano le bianche toghe dei cittadini romani o le pallide o scure vesti lanose dei cristiani primitivi. Soltanto la luce aveva potuto operare il miracolo d'una resurrezione di aspetti e di valori ignorati o dimenticati, rivelare lo stile dell'arte e degli animi di quattordici secoli prima»[44].

Sussistono, nelle argomentazioni di Giovannoni, i rilievi di connotazione spirituale dell'intervento di restauro che, recuperando i valori testimoniali rappresentati dagli oggetti superstiti, quasi fossero reliquie, mostrano l'apertura della cultura della conservazione al superamento della grave *impasse* rappresentata dalla guerra.

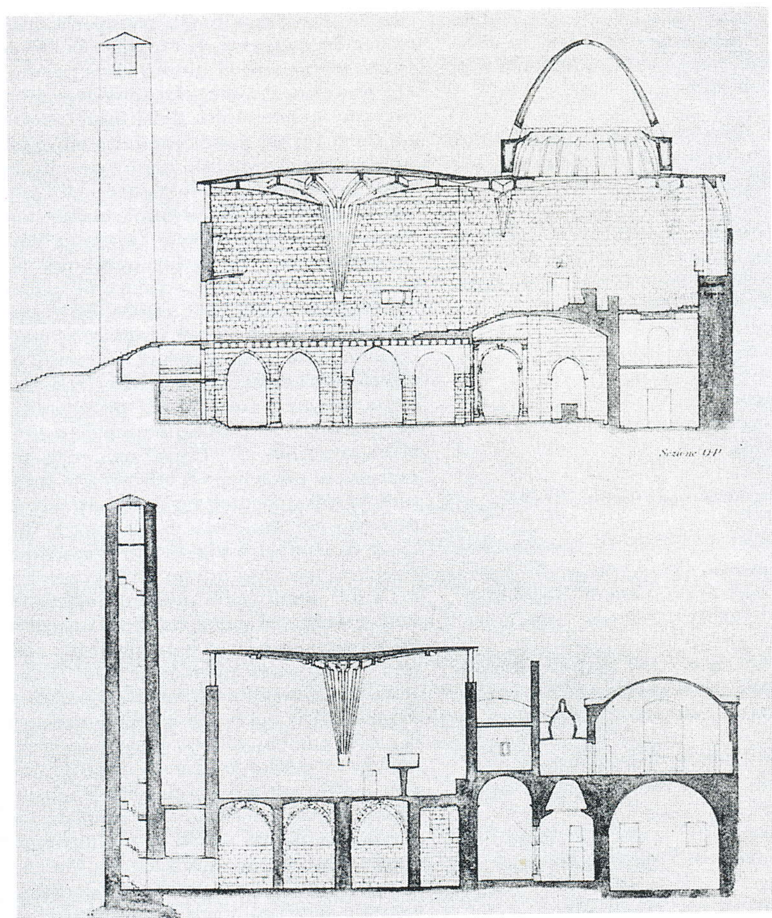
«Questa soluzione conservatrice è suggerita non solo da una evidente economia data dagli elementi di pietra lavorata, come mostre di porte e finestre, pilastri ed archi, che potranno essere recuperati e riutilizzati, ma anche da considerazioni di ordine spirituale ed artistico, che tendono a mantenere, quando è possibile, il carattere esistente»[45]. In buona sostanza il recupero dei valori formali dell'architettura e delle forme artistiche concorre alla definizione di un nuovo equilibrio da stabilire in una società che aveva mostrato in maniera orribile, attraverso la guerra, anche l'eventuale incapacità dell'uomo a gestire la potenza eversiva della tecnica.

Giovannoni nella circostanza cassinese esplicita la propria adesione alle modalità di intervento maturate dalla più lata cultura del restauro, che sostanzialmente dava per generalmente accettata la lettura del monumento come realtà stratificata con diritto di cittadinanza di tutte le esperienze che si sono avvicendate nel corso dell'esistenza dell'opera. Tuttavia colpisce, in maniera sorprendente, che l'architetto, attraverso un giudizio di valore sostanziale, censuri i recenti lavori, inaugurati nel 1913, di decorazione di due ambienti del complesso monastico. Tale valutazione è ancor più interessante giacché formulata non solo da un tecnico di chiara fama, ma, ancora, da un intellettuale assai prossimo ai padri benedettini, anche per aver diretto lavori nelle varie residenze italiane e, quindi, assai edotto circa il valore ideologico dell'impegno di formatività espressiva nata proprio dai continuatori dell'opera di San Benedetto. «C'è tuttavia da osservare che in passato queste sostituzioni, che ci hanno privato di tante opere d'arte medioevale, rispondevano a due concetti sinceramente intesi: la incomprensione dell'arte del passato e la certezza di sostituirla con nuovi capolavori. Noi invece, mentre che, con la nostra aumentata cultura, apprezziamo le testimonianze di storia e d'arte a qualunque tempo appartengano, dobbiamo riconoscere che la presente epoca manca ancora di quella unità spirituale ed artistica da cui nasce la facoltà di sintesi, manca, in una parola, di un vero stile che possa prendere posto stabile ed armonico nei monumenti, ed abbia forme rappresentative, universalmente accettate come linguaggio d'arte del nostro secolo. L'esempio stesso dell'arte "beuronese", con cui a Montecassino si è voluto decorare pittoricamente la cripta di S. Benedetto e la torre di S. Martino, è quanto mai istruttivo. Era arte meditata e seriamente composta; eppure ora ci si domanda perché mai si sia dato in un monumento italiano diritto di cittadinanza a queste manifestazioni inarmoniche perché individuali ed arbitrarie ed avulse dalla tradizione»[46]. L'implicita possibilità di rimuovere l'intervento della Scuola d'arte dei benedettini del monastero bavarese di Beuron, che il giudizio negativo autorizzerebbe, lascia intravedere un'embrionale continuità tra le formulazioni tarde del restauro scientifico e i prodromi di quello critico, dovendosi cioè immaginare l'eventuale potenzialità di costituire una nuova unità figurale dell'insieme ad intervento ricostruttivo compiuto. Anche se non singolare, il perentorio giudizio di Giovannoni -che forse sarà tenuto a mente quando si tratterà di rimuovere una delle poche altre testimonianze beuronesi in Italia, quella della cripta di della chiesa di San Benedetto a Norcia, distrutta nel 1958[47]- conferma esplicitamente la condizione di non piccolo imbarazzo in cui versava l'espressività connessa allo specifico indirizzo liturgico dell'arte sacra. Una difficoltà, legata anche alle censure ecclesiastiche rivolte ai nuovi materiali che, si badi bene, non pertinevano il loro impiego, ma soltanto il loro uso figurale: per dirla alla Malaparte, *la pelle*.

10. Cagliari, *Chiesa di San Domenico*. Progetto di ricostruzione di Raffaello Fagnoni (1947).

* Il presente testo è una sintesi e rielaborazione in chiave problematica italiana di una parte dell'intervento all'*International seminary The experience of God today and carmelite misticism. Mistagogy and Inter-Religious and Cultural Dialog*, promosso dall'Ordine dei Carmelitani scalzi e tenuto al "Carmel of St. Elijah" Monastery-Spirituality Center a Zidine (Bosnia e Erzegovina) dal 16 al 22 settembre 2007, al quale si è proposta una relazione dal titolo "*The Mystical Dimension of Contemporary Art*", il 21 settembre. Chi scrive esprime la sua più viva gratitudine e riconoscenza al prof. Giovanni Carbonara dell'Università di Roma per aver letto il testo e per le considerazioni svolte sull'argomento trattato.

Le immagini che accompagnano il presente lavoro sono tratte da: DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI (a cura di), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze 1942, p. 287: fig. 1; ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI ITALIANI DANNEGGIATI DALLA GUERRA, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947, pp. 25, 43, 56, 60, 99, 102: figg. 5, 9, 4, 7, 6, 8.. C.L. RAGGHIANTI, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi editore, Firenze 1948, p. 124: fig. 3. MINI-



10

STERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ Bologna 1956, p. 223: fig. 10. La ricerca, la riproduzione e le didascalie per le illustrazioni sono state curate da Pasquale Petillo.

(1) C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano 1991, p. 258.

(2) Malaparte, 1991, p. 121.

(3) H. SEDLMAYR, *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, (trad. M. Guarducci), Roma 1983.

(4) T.S. ELIOT, *Cori da "La Rocca"*, in *Poesie*, (trad. e cura di R. Sanesi), Milano 1986, p. 425.

(5) R. PANE, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», a. 1, n. 1, marzo-aprile 1944, Napoli 1944, pp. 68-79. Un documentato commento a questo saggio di Pane è di G. FIENGO, *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in "TeMA. Tempo Materia Architettura", n. 1, Milano 1993, pp. 65-67, ripubblicato in S. CARILLO (a cura di), *«l'odore dei limoni», Bibliografia di Giuseppe Fiengo 1964-2007*, in occasione del LXX compleanno, Seconda Università di Napoli, "Dipartimento di restauro e costruzione dell'architettura e dell'ambiente. Strumenti" n. 1, Napoli 2007, pp. 39-48.

(6) Cfr. R. BONELLI, *Il restauro architettonico*, voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. XI, Venezia-Roma, 1963, riproposta in R. BONELLI, *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma 1995, p. 29.

(7) R. BONELLI, *Principi e metodi nel restauro dei monumenti* (1945), in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 37.

(8) A. L. MARAMOTTI, *La materia del restauro*, "Quaderni del Dipartimento di conservazione delle risorse architettoniche e ambientali", nn. 15-16, Milano 1993, pp. 267-268.

(9) ARCHIAS (GIO PONTI), *Ringrazio Iddio che le cose non vanno a modo mio*, Milano 1946, pp. 83-85.

(10) E. MOUNIER, *Il Personalismo*, (a cura di G. Campanini e M. Pesenti), (trad. A. Cardin), XII ed., Roma 2004, pp. 55-56.

(11) G. CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976, p. 58.

(12) R. BONELLI, *Principi e metodi nel restauro dei monumenti* (1945), in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, pp. 37-38.

(13) S. VITALE, *Missione attuale dell'architettura*, in S. VITALE, *Attualità dell'architettura. Ricostruzione urbanistica e composizione spaziale*, Bari 1947, p. 1.

(14) Vitale, 1947, p. 1.

(15) S. VITALE, *L'architettura e le arti*, in S. VITALE, *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, Bari 1928, p. 35.

(16) G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sulla architettura*, (1949), Napoli 2005, p. 9. «Dispiace, anzi ci umilia, a tale amorosa esaltazione della sacralità dell'architettura opporre argomenti della ragione; ma nemmeno di questo si tratta. Non tanto si vorrebbe ricondurre l'achitettura a propositi più modesti, dato che il Vitale non dimentica mai che è un divino-umano, ma almeno sostituire il soggetto, estendendo all'arte tutta quello ch'egli riferisce ad alcune sue manifestazioni» (p. 10).

(17) Vitale, 1928, p. 35.

(18) Cfr. DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI (a cura), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze 1942, foto di p. 287. Il discriminante stilistico e liturgico secondo il quale un altare medievale sarebbe sembrato più 'morale' di uno *teatrale* settecentesco, appare abbastanza evidente se lo studioso che maggiormente si era impegnato per il recupero dell'arte barocca napoletana a riguardo scrive: «Nelle chiese napoletane del sei e del settecento l'altare appare abitualmente come il pezzo forte del virtuosismo, e quello di s. Chiara non faceva eccezione. A me pare che tale perdita meriti meno delle altre di essere deplorata, sia per la sua scarsa importanza artistica sia perché, incorporato nella muratura dell'opera barocca e quindi risparmiato dal fuoco, resta tuttora il primitivo altare gotico dall'ornamentazione delicata e preziosa e di una grandezza che, mentre è proporzionata alla figura del sacerdote officiante ed in perfetta armonia con l'ambiente gotico, lascia pienamente dominare il monumento di re Roberto e gli altri che lo fiancheggiano». R. PANE, *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, in R. PANE, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, p. 16. Singolare è dover constatare che uno studioso come Pane non esprimesse nessun rimpianto per quest'eccezionale testimonianza artistica, frutto di una complessa elaborazione, che aveva visto il coinvolgimento di due dei maggiori interpreti del Settecento napoletano, Nauclerio e Sanfelice, con l'allestimento di un modello in stucco colorato a grande scala, preparato nell'attigua residenza dei Minori, per il quale le «monache ottengono "per grazia speciale di sua Beatitudine regnante, la licenza di andare alla Chiesa di fuori per risolvere quello dovrà farsi, e parimente nel detto Convento de' Frati per osservare l'accennato modello e per osservare le fabbriche in questo triennio. E quando sarà terminata l'opera dell'altare, potranno uscire un'altra volta per vederne la riuscita"». T.M. GALLINO, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1963, p. 69.

(19) Malaparte, 1991, p. 298.

(20) R. PANE, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», a. 1, n. 1, marzo-aprile 1944, Napoli, pp. 76-77.

(21) Cfr. R. PANE, *Prefazione* a *Il restauro dei Monumenti*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma 1950, pp. 9-12

(22) Archias (Gio Ponti), 1946, p. 133.

(23) C.L. RAGGHIANTI, *Ponte a santa Trinita*, Firenze 1948, p. 39.

(24) Roberto Pane a proposito della ricostruzione del Ponte a Santa Trinita, pronunciandosi per la riconfigurazione secondo l'immagine storicizzata del monumento, per la materia dell'opera argomenta: «debbo confessare che, per mio conto, la cosa ha un'importanza assai scarsa e che mi servirei senz'altro delle moderne possibilità costruttive, in quanto più sicure e più comode, senza preoccuparmi delle moralistiche obbiezioni relative alla "sincerità strutturale", dal momento che tale sincerità è semplicemente un equivoco estetico». R. PANE, *Il Ponte s. Trinita*, in Pane, 1948, p. 21.

(25) Cfr. G. GIUSTINIANO, *Santa Chiara a Napoli tra fede e arte*, Napoli 1987.

(26) B. BERENSON, *Come ricostruire Firenze demolita*, in «Il Ponte», a. I, n. 1, Firenze, aprile 1945, p. 36.

(27) Berenson, 1945, pp. 34-35. A conferma del valore dell'immagine data al restauro lo studioso precisa: «Sento obiezioni economiche ed edilizie alla ricostruzione integrale dell'Oltrarno. Non starò a discuterle perché mi sembra che si potrebbero superare con un po' di buona volontà. Dovrebbe essere possibile ad ogni proprietario di fare quello che vuole nell'interno della casa, e disporre i vani e le scale secondo il suo gusto e la sua convenienza e di introdurre tutti i perfezionamenti moderni» (p. 36).

(28) R. BIANCHI BANDINELLI, *Come non ricostruire Firenze demolita*, in «Il Ponte», a. I, n. 2, Firenze, maggio 1945, pp. 117-118.

(29) Bianchi Bandinelli, 1945, p. 117.

(30) Bianchi Bandinelli, 1945, p. 116.

(31) G. GIOVANNONI, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, in *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma 1945, p. 209.

(32) G. NICCO FASOLA, *Monumenti e popoli*, in «Il Ponte», a. II, n. 9, Firenze, settembre 1946, p. 766.

(33) 2 Corinzi, 4, 8-10, in *La Bibbia di Gerusalemme*, (a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vittioni), Bologna, 14a ed., luglio 1996, p. 2486.

(34) Nicco Fasola, 1946, p. 767.

(35) *Ibidem*.

(36) *Ibidem*.

(37) Nicco Fasola, 1946, pp. 767-768.

(38) C. COSTANTINI, *Per la ricostruzione delle Chiese rovinate dalla guerra*, in «Ecclesia», a. III, n. 7, luglio 1944, Città del Vaticano, p. 3.

(39) G. GIOVANNONI, *Per la ricostruzione di Montecassino*, in «Ecclesia», a. IV, n. 4, aprile 1945, Città del Vaticano, p. 175.

(40) Cfr. R. PANE, *Croce nel trigesimo*, in R. PANE, *Città* antiche *edilizia* nuova, Napoli 1959, pp. 224-225.

(41) Giovannoni, 1945, p. 176.

(42) Giovannoni, 1945, p. 176.

(43) R. PANE, *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, in Pane, 1948, p. 14. L'autore sostiene: «Nelle condizioni presenti, data la scomparsa della volta e di quasi tutte le decorazioni settecentesche, il restauro offre una sola possibilità dal punto di vista dell'indirizzo formale: quella che consiste nel riprendere le linee trecentesche continuando a scoprire ciò che il fuoco ha già parzialmente scoperto. Tuttavia, significativi avanzi del rifacimento settecentesco potranno essere conservati come le sculture sepolcrali in alcune cappelle ed il pavimento che, sebbene molto danneggiato, non sarà difficile ricomporre dato il suo prevalente carattere geometrico. Non potranno essere conservati, invece, la pilastratura di stucco e le cornici delle finestre, perché è venuto a mancare a tali parti ogni legame organico di ricorrenza, in seguito alla scomparsa della volta e dei pilastri tra le cappelle. Del resto la conservazione di questo rivestimento, che costituiva il motivo fondamentale ed il pretesto architettonico della trasformazione della forma gotica a quella barocca, non sarebbe possibile anche perché le parti stesse risulteranno tagliate dal ripristino degli antichi finestroni, e questo non potrà non tornare a pieno vantaggio della prospettiva interna perché contribuirà più d'ogni altro elemento a ridare un pieno sviluppo verticale alla navata. In onore della verità e non a voler ritrovare a tutti i costi, in mezzo a tanta rovina, un motivo di consolazione, va riconosciuto che, pur nella vastità e audacia del programma decorativo, il settecento napoletano non aveva raggiunto in s. Chiara una delle sue espressioni più felici. Gli affreschi, le dorature, la volta, che nel suo sesto fortemente depresso non riusciva a mascherare la finzione strutturale, e soprattutto lo stridente contrasto fra tutto questo ed il gusto formale dei monumenti angioini dominanti sullo sfondo, davano al visitatore un senso di perplessità e di insoddisfazione, che solo era superato quando l'occhio, rinunziando alla visione d'insieme, passava a considerare le opere d'arte ed i documenti di storia che cinque secoli avevano accumulato in questo grandioso interno. Ciò non toglie, ad ogni modo, che anche s. Chiara barocca sia degna di rimpianto e che il suo ricordo susciti in noi un sentimento di nostalgia, non tanto per l'immagine perduta quanto perché il ricordo di questa è associato, negli animi di molti di noi, a quello degli anni della giovinezza ed al loro vago e dolce immaginare. In tal senso l'antitesi tra la chiesa settecentesca, così ricca e profana, e quella austera e nuda che risorgerà dal restauro, significherà in simbolo l'antitesi tra il tempo passato e quello che ci attende» (pp. 14-15).

(44) R. PAPINI, *14 lezioni sul restauro dei monumenti* (tenute nella Facoltà di Architettura durante l'anno accademico 1945-1946), Firenze, p. 60.

(45) Giovannoni, 1945, p. 176.

(46) Giovannoni, 1945, p. 176.

(47) Cfr. R. CORDELLA, *Norcia e il suo territorio*. "Una mostra, un restauro" Norcia 1995, p. 26.